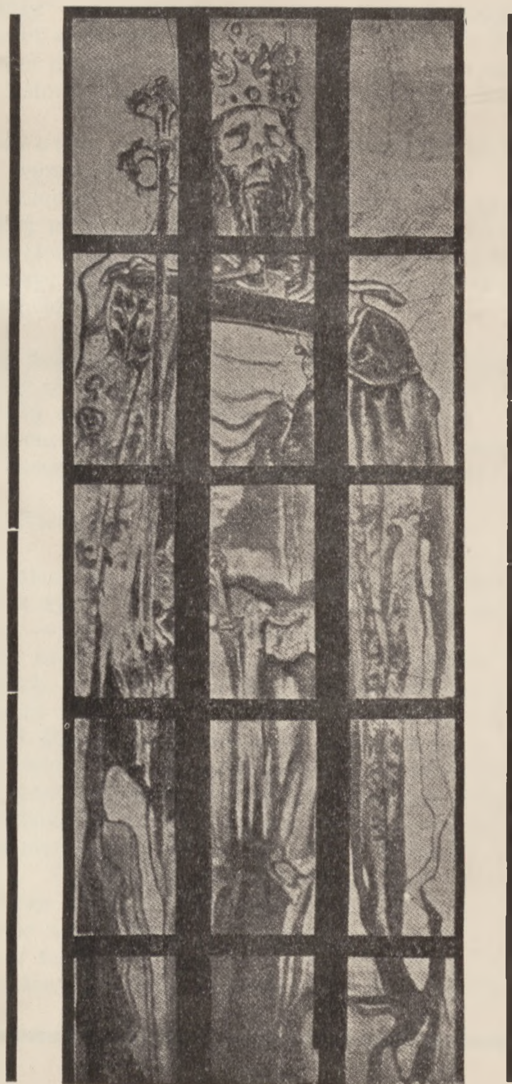
RUCH KULTURALNY



RUCH KULTURALNY
MIESIĘCZNIK — NUMER 4-5 WARSZAWA — MAJ-CZERWIEC — 1937. CENA 60 GR.

Poemat o młodym pokoleniu

3 maja w sali Konserwatorium zespół recytacyjny P. O. A. K'u wykonał poemat Jerzego Pietrkiewicza p. t. „Wyzwolone Mity". Słuchali poematu ludzie młodzi, przedstawiciele tego pokolenia, które doszło do świadomości, lub nawet urodziło się w Polsce Niepodległej. Jestem głęboko przekonany, że nikt inny, żadna inna publiczność nie zrozumiałaby lepiej, nie odczułaby głębiej „Wyzwolonych Mitów", jak właśnie ta. Nastąpiło w niedługim czasie takie zbliżenie między twórcą a słuchaczami, jakgdyby poemat z jednego, zbiorowego serca wyrastał.

„Wyzwolone Mity" są poematem o młodym pokoleniu polskim. Nurt historyczny i legendarny, czy nawet wycieczki w przyszłość, to tylko elementy zasadniczego problemu — rzeczywistości młodego pokolenia. Pietrkiewicz chce umiejscowić młode pokolenie w czasie, w historii, jako konsekwentne ogniwo jednej linii rozwojowej naszych dziejów.

Doniosłą i zwrotną rolę tego pokolenia podkreśla przez obejmowanie przyszłości, która ma być wynikiem walki i działania Młodych.

Prawda „Wyzwolonych Mitów" polega nie tylko na tym, że poeta wyczuł, czy nawet ujrzał z dalekiej perspektywy natchnienia cechy rzeczywistości polskiej, ale przede wszystkim na głębokim, wszechstronnym przemyśleniu zagadnienia. I to chciałem na wstępie zaznaczyć, że konsekwencja i pragmatyzm są rzucającymi się w oczy cechami „Wyzwolonych Mitów".

*

Jakże wam, horyzonty nie rzucić dźwięcznego wyzwania!
Jakże w was, gwiazdy nie wbijać woli zuchwałych ramion —
kiedy legendy dzieciństwa tężeją w potężny granit,
kiedy spieczone pragnienia w łany zachwytu się łamią,
a wolność barwy ojczyste na każdym marzeniu mości —

Wielkości! Wielkości! Wielkości!

Słowa te przynależą do pogranicza dzieciństwa i młodości i z nimi młody bohater poematu wchodzi w życie. Z drugiej strony słowa te wskazują na źródło dynamizmu młodego pokolenia — na pragnienie Wielkości.

Młode pokolenie urodziło się wśród legend. W obliczu zmagań o wolność żywa była pamięć wielkich, przeszłych czynów. Wysiłek wojenny pokolenia naszych Ojców tworzył nowe, jakże porywające legendy o bohaterstwie i sile. Dzieciństwo nasze karmiono heroizmem. I dlatego nowe pokolenie weszło w życie ociążone pragnieniem. Wielkości. Chcieliśmy widzieć tę Wielkość przede wszystkim w życiu Polski. Niezadługo nastąpiła konfrontacja naszych marzeń i polskiej rzeczywistości.

Pierwszymi faktami, jakie zauważyliśmy w rzeczywistości polskiej, były — rezygnacja starszego pokolenia ze wszelkich marzeń o Wielkości i przeraźliwa, duszna atmosfera interesu. Pietrkiewicz charakteryzuje to w ten sposób:

...morze twoje dalekich oddali nie toczy,
...góry twoje nie wielkość, a owce pasą,
rzekom brak tchu.

Bohater „Wyzwolonych Mitów" Stanisław nie może wytrzymać w „grubej sieci

dzisiejszych dni". Przyzywa na pomoc przestrzenną siłę mitologii słowiańskiej i wsłuchuje się w niezmierzony ogrom Państwa Chrobrego; marzy o tej Polsce, gdzie:

Odbijają dzięcioła stuk
Odra, Wisła i Dniepr.

Owa młoda żądza d a l i znajduje swój najpełniejszy wyraz w *micie Kopernika*, który wśród nocy żegluje po toruńskim niebie. Jest w tym micie odwieczne, polskie pragnienie nieskończoności, wolny i niczym nie skrępowany lot ku gwiazdom, gdy na ziemi ciasno i źle.

Bojowa akcja poematu zaczyna się wtedy, kiedy w Stanisławie następuje przełom, kiedy swe łzy i żale zamienia on w narzędzie walki. Przełom ten, wielka zmiana psychiki b i e r n e j na c z y n n ą, tak charakterystyczna dzisiaj dla wielu odłamów naszego pokolenia, zachodzi w Stanisławie u stóp pomnika Sobieskiego, skąd niegdyś już wyruszali pierwsi młodzi bohaterowie wolności. Po raz pierwszy Stanisław, patrząc na symbol wielkiej przeszłości, nie doznaje uczucia zachwytu, czy uwielbienia; bierze go wściekłość, bo oto:

Wyrywają się echa kopyt z pomnika napróżno,
wyrywa się krzyk ręki, krwawe konia rżenie —

Pomniki są spętane ciasnotą teraźniejszości, rzeczywistość krępuje ich dynamizm. I Stanisław pierwszy nie chce pod pomnik rzucić wieńca, jak to robią wszyscy — a miecz! Decyzja walki, bezkompromisowej i zawziętej budzi i oswobadza symbole przeszłości:

Błyskają pomników zbroje,
granity coraz to lżejsze,
kopyta w cokołach rzeźbią
wspieniony tętent.

Pomniki zrzucają pęta!

Sobieski rusza na przedzie,
Mickiewicz wierszem i księżycem płonie,
Kościuszko z wawelskiej góry
zdejmuje z głowy czapkę i chmury,
hejnał mariacki na Giewoncie siedzi,
Zygmunt dzwoni!

Stach-poeta woła całe młode pokolenie do walki o Wielką Polskę. Jeszcze tylko:

Sztandary pozdzierać z niskich, bezmyślnych dachów!
Niech wiatr się stanie sztandarem, niech echa przemienią się w dzwony!

Tu do ataku na stary świat, na zgniłą atmosferę dzisiejszej Polski rusza pokolenie rewolucjonistów, ruszają Młodzi:

teraz z dziecięcych snów dla walki szaniec,
czas odkryć mitów wysokie czoła,
naprzód!

Poeta kończy swą rolę i ponieważ jest „do rymów stworzony", „wychodzi z poematu". Dalej są już jakgdyby tylko puste karty, których nie potrafi wypełnić artysta, które muszą być wypełnione walką młodego pokolenia.

Ostatnia część „Wyzwolonych Mitów" to wizja Wielkiej Polski. Rzuca się tutaj w oczy potęga, ale i spokój, jakby majestatyczność tej wizji. Wielka Polska zaspokaja poetyckie pragnienie Wielkości, pragnienie przestrzeni, ogromu, dali; nie ma już zgrzytów wyzysku i niesprawiedliwości społecznej. Wiersz spływa wolno i — dumnie. Oto jeszcze jeden obraz ogromu, tutaj — przyśpieszony zachwytem:

Mity wieją od morza do morza,
rozwijają żagle okrętów,
białość polska czerwienią zakwita
w najdalszych zorzach,
barwi Odrę, Dunaj, Dniepr i Dźwinę!

Jakże tam wierszem wieszczym nie płynąć,
jakże nie ...

Tak, poetycko przedstawia się rzeczywistość młodego pokolenia, rzeczywistość buntownicza i rewolucyjna. Jakże znamienny jest ten dodatek na końcu „Wyzwolonych Mitów“: „Koniec poematu „Wyzwolone Mity“, napisanego w *19-ym roku* niepodległości Polski“...

*

U Pietrkiewicza dziwi mnie i uderza jedna rzecz — moc porywania słuchacza, lub czytelnika. Ta moc porywania musi być wynikiem czegoś innego od spekulacji żydowskich i lewicowych poetów, spekulacji, które nie wzruszają nikogo i nikogo porwać nie potrafią. Ci, którzy słyszeli „Wyzwolone Mity“, ci, którzy je przeczytają, dostrzegą odrazu wielką siłę, jaka unosi się nad poematem, siłę odwiecznej, polskiej, narodowej Prawdy — Prawdy naszej kultury.

„Wyzwolone Mity“ wyrażają w poezji ten przełom, jakiego w życiu politycznym, społecznym, gospodarczym dokonywuje młode pokolenie polskie. I bez wątpienia poemat Jerzego Pietrkiewicza wyrósł na gruncie przemian teraźniejszości, na gruncie wszechogarniającej i pełnej w dokonywaniu przeobrażeń Rewolucji Narodowej.

JERZY Z. CYBICHOWSKI.

Onufry Bronisław Kopczyński — OSIEMSET LAT NARODZIN POLSKIEGO TEATRU

Fakt zakończenia procesu narodzin poszczególnych dziedzin sztuki narodowej, wyjścia ze stanu embrionalnego i rozpoczęcia przez nie w pełni samodzielnego rozwoju, jest dla zagadnień artystycznych rzeczą bardzo doniosłą, a znajomość jego miejsca w czasie i dróg go poprzedzających jest niezbędna dla świadomego twórcy narodowego. Jeślibyśmy chcieli ustalić, jakie cechy musi posiadać dana gałąź sztuki, by stała się narodową, musimy zwrócić uwagę na wszystkie jej, treściowe i formalne, elementy oddzielnie — czy i w jakim stopniu mają one indywidualny narodowy wyraz. Zawsze prawie, po dłuższym okresie zupełnego niemal lub częściowego (odnośnie do poszczególnych elementów) naśladowania zdobyczy obcych, dzieła stworzenia w pełni narodowej sztuki dokonywała jednostka, genialny twórca, wywołujący mniej lub więcej szybki w skutkach przewrót. Dynamika narodowa takich twórców jest najczęściej bezsporna — są też uznani ogólnie za „założycieli“ danej gałęzi narodowej sztuki.

Teatr polski nie miał swojego Szopena czy Kochanowskiego — poprostu dla tego, że ich mieć nie mógł: ze względu na zakres sztuki teatralnej, przekraczający możliwości twórcze jednostki, zakres, obejmujący dziedziny zbyt rozległe i zbyt samoistnie żyjące. I dlatego proces narodzin polskiego teatru trwał niewspółmiernie zdawałoby się długo, przez całe niemal historyczne dzieje Polski. Szkicowe choćby określenie procesu tego jest niezbędnym czynnikiem świadomego kształtowania już dziś osiągniętego stanu dojrzałej samodzielności.

I. Od Officium Sepulcri do Fredro.

Ogromny okres czasu od pierwszych misteriów średniowiecznych do komedyj fredrowskich ma jedną charakterystyczną cechę, polegającą na powolnym bardzo, ale stałym uniezależnianiu się teatru polskiego od wzorów obcych, sięgającym, zależnie od specyficznych cech epok i okoliczności, co-

raz to innych jego dziedzin. Skomplikowana jego historia nabierze jasności na tle rozbioru na poszczególne elementy już nie tylko teatru, ale i życia teatralnego.

1. SCENA.

Teatr, jak i niemal wszystkie dziedziny sztuki w Polsce, wywodzi swe początki, jak wiadomo, z Kościoła. Pierwszym terenem odbywania się przedstawień misteryjnych były kościoły, pierwszymi ich wykonawcami — księża i diakoni. Już w w. XIII. (wskutek zakazu papieskiego) następuje wyraźne zeświecczenie tych przedstawień — przenoszą się na terytorium świeckie, a wykonawcami ich stają się żacy szkół parafialnych; w tej formie osiągają wreszcie rozmiary dość pokaźne, zarówno pod względem czasu trwania jak i zespołu: w XVI. w. jedno z misteriów dominikańskich trwało 4 dni, a ilość osób występujących sięgała kilku dziesiątków. Jednocześnie jednak następuje zupełny niemal zanik tej formy — inicjatywa kościelna przenosi się coraz wyraźniej na teren szkół klasztornych, prawdopodobnie nie bez wpływu reformacji. Obok teatru szkolnego, który, rozwijając się stale — zresztą dający przedstawienia zamknięte i rzadkie i raczej dla otrzaskania uczniów z publicznymi występami — aż do St. Augusta, nie mógł odegrać żadnej roli w rozwoju sceny (więcej już — dramatu), pojawia się w w. XVI. teatr dworski. Zależny ściśle od upodobań królów i magnatów, rozwijał się bardzo nierówno, z niego to jednak miała wyjść w przyszłości pierwsza stała polska scena. Z początku ogromna w nim przewaga cudzoziemczyzny, wykonawcami zawodowymi byli tylko Włosi czy Niemcy, a jeśli Polacy to amatorzy; w r. 1578 „Odprawę posłów greckich“ — jak pisze Brückner — „przedstawiali panicze — nigdy nie wyrobiła się stała tradycja, scena i aktorowie“. Pierwszy stały teatr postawił w Warszawie (1637) Władysław IV, ale dla Włochów; polskie przedstawienia były tylko amatorskie (po dworach— w Dobrkowie u Jordanów, w Nieświeżu, Podhorcach).

Dopiero za Stanisława Augusta pojawiają się próby stworzenia polskiej sceny zawodowej, uwieńczone wreszcie powstaniem stałego teatru polskiego w Warszawie, 1779. W nim wystąpił Wojciech Bogusławski, którego rewolucyjna działalność na scenie wyrobiła wreszcie teatrowi i aktorom niezbędną pozycję. Uwieńczona została założeniem przez niego szkoły dramatycznej, a jednoczesny (pocz. XIX w.) rozwój scen prowincjonalnych, pojawienie się wybitnych talentów wykonawczych — rozpoczęły bujny i długotrwały rozkwit polskiej sztuki aktorskiej. Pierwsza to dziedzina sztuki teatralnej — scena, która osiągnęła poziom niezbędny w teatrze narodowym.

2. DRAMAT.

Proces polonizacji średniowiecznych przedstawień religijnych, opiewających Mękę Pańską (Officium Sepulcri) jest pierwszym okresem kształtowania się rodzimej twórczości dramatycznej. Polegający pierwotnie na rubasznym parodiowaniu ewangelii, zakazanym przez Rzym w r. 1207, później na rozszerzaniu tekstu ewangelicznego wstawkami świeckimi, humorystycznymi nieraz, ale szczerymi w swej bezpośredniości, osiąga wreszcie polskość języka (w. XVI.), jednak raczej jeszcze tylko sporadyczną. Kierunek polszczenia — ku formie lub ku aktualnym satyrom — charakterystyczny, lecz raczej jałowy, wobec np. czeskiego, bogatego w legendy narodowe; nie wytworzył też tradycji misteriów patriotycznych, które dopiero miała obudzić tragedia niewoli. Jest za to świetnym dokumentem epoki i odbiciem charakteru narodowego, jak np. częstochowskie misterium „Historia o chwalebnym zmartwychwstaniu Pańskim“ paulina Mikołaja z Wilkowiecka, zapomniane, wyciągnięte później w w. XVIII. ku zgorszeniu paulinów i kleru, wskrzeszone wreszcie na scenie przez L. Schillera (Teatr Reduta w Warszawie w r. 1923). „...Rzecz to najsprośniejszej średniowieczczyzny, z apokryfów czerpiąca, naiwnie rubaszna, śmieszna w scenach diabelskich czy żołnierskich, ale ludowa, ciekawa też dzięki wskazówkom reżyserskim“. (Brückner).

Niewątpliwie wielki wpływ na tę produkcję dramatyczną wywarły już od wczesnego średniowiecza rozpowszechnione przedstawienia rybałtowskie igrców-szpilmanów, bogate w improwizowane pieśni i ballady o ważnych wypadkach, którzy sami, nie tworząc zespołów, bezpośrednio do rozwoju sceny i dramatu się nie przyczynili.

Wiek XVI. przynosi też wraz z teatrem dworskim narodziny produkcji dramatycznej świeckiej — są to najczęściej tłumaczenia lub naśladownictwa klasycznej (działalność mecenasa teatru Jana Zamoyskiego), oraz— co charakterystyczne — inwazję niemal utworów w formach scenicznych — dramatów biblijnych, polemik wyznaniowych i mo-

ralitetów. Tłumaczenia — coraz lepsze — zarówno jak i przeróbki wypełniają repertuar i nielicznych teatrów dworskich i szkolnych. Taka produkcja dramatyczna, przesiana od czasu do czasu rzeczami oryginalniejszymi, a jedną tylko perłę: „Odprawę“ Kochanowskiego zawierająca, nieraz więcej powstaje z myślą o czytelniku, niż o wystawieniu na rzadkiej i niepopularnej jeszcze wśród szerszych warstw scenie. Prawdziwe kształtowanie się twórczości dramatycznej mogło rozpocząć się dopiero wraz z powstaniem stałej publicznej sceny, wraz z wytworzeniem się choćby skromnego, ale ciągłego i niezależnego od kaprysów dobrodziejów, życia teatralnego. Wraz z powstaniem stałego teatru warszawskiego (1765—67 i później 1779) poszło ono też zupełnie innym trybem; aczkolwiek ciągle istniało naśladownictwo wzorów obcych, jeśli nie w fabule, to w problemie lub konstrukcji, jednak wystawianie sztuk napisanych stwarzało odpowiednią atmosferę pewnego dostatku repertuarowego i rywalizacji. Liczne, o charakterze dydaktycznym, aktualne polskie sztuki Bielawskiego, Bohomolca, Krasickiego, Czartoryskiego i in., przygotowały teren dla ludowo-patriotycznych „Krakowiaków“ Bogusławskiego, obyczajowych sztuk Zabłockiego, politycznego „Powrotu Posła“ Niemcewicza, które wreszcie, poprzesiewane klasycznymi tragediami tłumaczonymi (Osiński) i rodzimymi („Gliński“, „Barbara Radziwiłówna“), przygotowały grunt pod najpełniej samodzielną, świetną komedię obyczajową Aleksandra hr. Fredry.

3. PUBLICZNOŚĆ.

Jedną z przyczyn zwyrodnienia „Officium sepulcri“ w prymitywne i niewybredne „rewie“ były wymagania szerokich mas odbiorców, których nudziły surowe łacińskie teksty i stale ta sama fabuła. To podchodzenie do widowisk teatralnych jako do najlżejszego typu rozrywki utrzymało się przez cały czas istnienia „ludus pascalis“ i powstający teatr dworski znalazł się w położeniu podobnym, na które wpłynęła przede wszystkim wieloletnia tradycja „officjów“ oraz zrównanie go z innymi zbytkami dworskimi. Zrównaniu temu zresztą zawdzięczał prawdopodobnie wogóle swoją egzystencję, jednak wpłynęło ono z drugiej strony na odcięcie od teatru szerokich mas publiczności — ta musiała czekać aż na „operhauz“ Augusta III., dokąd, korzystając z możności wstępu, powoli chodzić się przyzwyczaiła.

Pierwsze próby nadania teatrowi znaczenia wychowawczego, podjęte w teatrach szkolnych (Konarski), nie mogły odegrać większej roli — wobec przedstawień raz na rok i dla szczupłego grona. I jeszcze za Stanisława Augusta — jak pisze historyk — „teatr stawał zawsze na równi z fajerwerkiem albo hecą, iluminacją czy koncertem“. Dopiero zbieg dwóch czynników: sprzyjającej atmosfery podniecenia Wielkiego Sejmu i działalności wybitnego dyrektora — Bogusławskiego, wspomaganego ożywieniem produkcji dramatopisarskiej, — sprawił pierwszy poważny przewrót w pozycji teatru, zresztą jeszcze nie gruntowny, bo i wkrótce po tym „publiczność ziewała na tragediach francuskich, bawiła się doskonale na farsach; roli wychowawczej teatr jeszcze nie pełnił“ — przytłumniony zresztą wkrótce jałowymi rygorami zaborczej cenzury. Dopiero powstanie listopadowe wzmogło wychowawcze znaczenie teatru niezmiernie — wznowienie zaktualizowanych „Krakowiaków i Górali“, jak i szereg innych sztuk, stało się wielką, niespotykaną dotąd, radosną manifestacją patriotyczną, (H. Eile).

4. KRYTYKA.

Dla pełnego obrazu życia teatralnego niezbędne jest określenie form i rodzajów krytyki teatralnej, będącej z jednej strony funkcją nastrojów i upodobań całego „entourage'u“ teatru, a z drugiej — wywierającej niewątpliwy wpływ na tendencje sceny i dramatu.

O normalnej krytyce teatralnej tak długo nie mogło być mowy, dopóki teatr nie wywalczył sobie miana sztuki, dopóki wartość widowisk oceniano stopniem ich rozrywkowej atrakcyjności. Dopiero kiedy z jednej strony zaczęły się pojawiać przedstawienia polityczno-patriotyczne, a z drugiej wzmogło się zainteresowanie twórczością Szekspira i klasyków francuskich, zaczął się urabiać grunt pod rozwój krytycznych dysput teatralnych. Bogusławski czy Zabłocki musieli je jeszcze prowokować przemówieniami lub komentarzami na afiszach; rozwój prasy periodycznej był czynnikiem bardzo przychylnym i wkrótce każde niemal pismo jeśli nie krytyki, to przynajmniej sprawozdania teatralne zawierało. Do rozwoju krytyki teatralnej przyczyniła się w końcu inwazja klasycyzmu. Na tle jego surowych reguł ożywiły się i teoretyczne dyskusje, a Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk postanowiło włączyć do swej pracy o literaturze i rozprawę o sztuce dramatycznej, której napisanie powierzyło tłumaczowi „Edy-

pa" i „Don Carlosa" — Franciszkowi Wężykowi. Zawiodło się widocznie jednak, skoro ją uznawszy za herezję odrzuciło, bo Wężyk potępił przepisy klasyczne, wynosząc nad nie koncepcje Szekspira. A to już było przygotowaniem twórczości dramatycznej romantyków i teatralnych koncepcji Adama Mickiewicza.

II. Rewolucja romantyczna.

Po kilkowiecznym okresie powolnego, żmudnego i nierównego narastania pierwotnych wartości teatralnych wytworzyło się prymitywne coprawda, ale już dostateczne podłoże dla nierównie szybszego i bogatszego okresu — właściwych, pełnych narodzin polskiej indywidualności dramatycznej. Tej ostatniej fazy w procesie narodzin narodowego teatru dokonał polski romantyzm. Wobec tak niezwykle ewolucyjnej istoty fazy, którą możnaby nazwać przygotowawczą, kilkudziesięcioletnie dzieło romantyków nabiera charakteru rewolucji: takie jest w nim skondensowanie nowych zdobyczy i taka ich wszechstronność. Jeżeli tak szeroko omówiliśmy okres poprzedzający romantyzm, to — wobec jego nikłych i dziś już niemal tylko o muzealnym charakterze zdobyczy — przede wszystkim dla tego, by tym więcej uwypuklić rewolucyjność okresu Mickiewicz — Wyspiański. Nawet tak bezceremonialna szkicowość, z jaką ujęliśmy siedmiusetletni blisko okres od „Officium Sepulcri" do Fredry, wystarczy dla udowodnienia tezy, że z całego jego dorobku nic nie stało się i nie jest w stanie zostać ważnym elementem naszego teatru narodowego. Nie tylko dla tego, że mało w nim było polskości, a jeszcze mniej dochowało się naszych czasów: nawet to, co dziś znamy i co jest oryginalnie polskie, zbyt było powierzchowne, by miało się ostać tak wielkiej przebudowie psychicznej narodu, jaką przyniosła tragedia niewoli, walki powstańcze i odbudowa niepodległości. Tylko dziedziny sztuki albo kontemplacyjne i osobiste jak plastyka, albo posiadające twórców na miarę Kochanowskiego jak literatura, mogły przetrwać tak wielkie przemiany duchowe narodu zachowując możliwości zapładniające i wartości żywe do dziś. Dziś z misterium Mikołaja z Wilkowiecka możliwie do przejęcia i ewentualnej kontynuacji są tylko oryginalne cechy formalne, nigdy treść, choć zabytkowa, bo i tylko zabytkowa. I Mickiewicz, tworząc swoją teorię dramatu misteryjnego, nie do tych zachowanych i bezspornych źródeł nawiązywał, lecz do niejasnych, ale za to nie krępujących fantazji podań o niezachowanych misteriach średniowiecznych.

Stan dramatu przed romantyzmem był taki, że dzieło romantyzmu było nie narodzinami, kreacją z niczego, lecz rewolucyjną zmianą wartości już istniejących; (stąd słuszność ich omówienia). Było rewolucją, prawdziwą rewolucją narodową, której ostatnia faza początku jeszcze się nie rozegrała i dokona się powszechnym zrealizowaniem teorii w życiu wraz z całokształtem narodowej rewolucji kulturalnej.

1. DRAMAT: POJĘCIE ISTOTY I ROLI.

„Dramat jest najsilniejszą realizacją poezji sposobami sztuki". To twierdzenie Mickiewicza nie wynikło ewolucyjnie ze stanu przedromantycznego — to był przewrót — wobec dawniejszych ocen, nie wykraczających poza uznanie go za godziwą, wychowawczą rozrywkę. Twierdzenie to stanowi podstawę do zdania sobie sprawy, na czym polegało pojęcie istoty i roli teatru u romantyków. Romantyzm polski uważa za pewnik fakt nadrzędności dramatu w stosunku do wszelkich innych gałęzi sztuki, związanych z poezją. Mickiewicz tę niezwykłość dramatu rozszerzył do pojęcia n i e c o d z i e n n o ś c i, głosząc, że zjawia się on w całej potędze najczęściej na przełomie epok, kiedy „masa narodu długo jeszcze pozostaje bezwładna" i „sztuka używa wszelkich sposobów, żeby ją rozegrać". Wyspiański, rozszerzając, co później jeszcze podkreślimy, pojęcie dramatu na czynniki pozapoetyckie, głosi, że „Architektura, Malarstwo i Dramat, w jedność spojone — ujawniające zmysłom widzów, ŚWIATU I DUCHOWI WIEKU POSTAĆ ICH I PIĘTNO", to dzieło sztuki najwyższe; synteza najwyższych napięć poetyckich ze sztukami plastycznymi, sztuką aktorską i muzyką (która dla Wyspiańskiego była integralną częścią dramatu), obdarzona niecodzienną, wielką misją społeczną — oto istota i rola dramatu narodowego w koncepcji romantycznej.

Już dla Mickiewicza, widzącego poza sobą tylko „Nieboską Komedię" i swoje „Dziady" na płaszczyźnie panslawistycznej „dramat polski celuje nad wszystkimi, jest bardziej narodowym, i razem bardziej słowiańskim". Odrodzenie idei misji dziejowej Polski na tle tendencyj rewolucji romantycznej nadaje dramatowi polskiemu wskazania specjalne: musi on być współtwórcą duchowego przewodnictwa Polski wśród narodów Europy środkowej w dzisiejszym przełomie epok, w dzisiejszym powstawaniu epoki świadomych, pełnych narodów.

2. DRAMAT: ZASADNICZE CECHY.

Mickiewicz w cytowanej już wyżej lekcji 16-ej roku trzeciego wykładów o literaturze słowiańskiej (w Collège de France), formułując teorię o narodowym dramacie monumentalnym, określa genialnym skrótem: Dramat winien być — liryczny, bliski pieśni gminnych, przenoszący w świat nadziemski. Teatrem wizyjnym, imaginacyjnym, nazwał tę koncepcję w liście do L. Rydla (6 marca 1895 r.) Wyspiański; rozwinąć ją miał później potężnie w swej twórczości, a teoretycznie wzbogacić w studium o Hamlecie. Tam, omawiając dzieło Szekspira, głosi swoje wyznanie wiary, że „legendy" dramatu nie może twórca sam wymyślać. Ten niezbędny a u t e n t y z m genezy dzieła dramatycznego, wyprowadzanie go z prawdziwych problemów narodowych, z „pieśni gminnej", jest pierwszym wskazaniem rewolucji romantycznej dla polskiego dramatu.

Realizacja autentycznych źródeł nie może się zamykać w salonach i buduarach. Potępia to we francuskim teatrze Mickiewicz, nazywając „odezwaniem się poganizmu" i przeciwstawiając mu wielowymiarowość niejako teatru chrześcijan: „niebo z orszakiem aniołów i świętych, ziemię stanowiącą samo pole działania, piekło pod postacią paszczy szatana, skąd wychodziło uosobione złe wszelkiego rodzaju, począwszy od zdrady aż do błazeństwa". Homera, przedstawiciela świata, do którego później tylekroć nawiązywał Wyspiański, nazywa Mickiewicz „— jeśli tak się godzi powiedzieć — najbardziej chrześcijańskim. U niego wszystko naprzód dzieje się w niebie, po tym zstępuje na ziemię, wykonuje się przez ludzi". T. Sinko, komentując „Noc Listopadową", pisze: „Teraz, jak w Iliadzie, „będzie się spełniać wola Zeusa". W niebie już się wszystko stało i teraz się sprawa wykona przez ludzi". Cechę nadziemskości dramatu rozwinął w skalę niezwykle bogatą Wyspiański: przeradza się ona u niego wprost w pozaczasowość, w niezwykłe skróty czasu, zbliżanie w jedną chwilę wieków mocą Pośwista w „Bolesławie Śmiałym" czy modlitwą Biskupa w „Skałce". Obok czasowego rozszerzenie p r z e s t r z e n n e dramatu. To już nie tylko zwykła „różność" miejsca — to rozwinięcie go na realny świat nadziemski. Według Mickiewicza u słowian wyraża się on przede wszystkim w wierze w upiory, w nieśmiertelność duszy; u Wyspiańskiego motyw życia pozagrobowego staje się jednym z dominujących. Nadziemskość i pozaczasowość jest następnym wskazaniem romantyzmu dla dramatu.

Na takie ponad-trójwymiarowe, przestrzenne i czasowe rozbudowywanie dramatu można sobie pozwolić, i zdobyć się, jeśli się go oprze na statycznej podstawie j e d n o ś c i c z a s u. Odczuł to podświadomie wizjoner — Wyspiański: „Dramatem dla mnie jest jedna chwila, jeden dzień; inaczej dramatu nie rozumiem, i jeśli akcja się nie odbywa w jeden dzień, mam zawsze wrażenie niekompletności, opóźnienia, obrazowania, które mnie drażni i złości" (list do L. Rydla, III—1895 r.). To „obrazowanie" wprowadza tylko (rozmyślnie!) w „Legionu" *scenach dwunastu*, inne są „chwilą, jednym dniem" (choć nieraz w przenośni) i dzięki temu wizje ich komponują się tak dobrze.

A więc: jedność czasu romantycznie pojęta.

I wreszcie cały szereg indywidualnych zdobyczy Wyspiańskiego, wynikających z jego malarskiej psychiki, przerastających ramy tego artykułu, a nieocenionych źródeł i wskazań. Odmienne ujmowanie zdarzeń i stanów dusz w dzień i w nocy, personifikacja przeżyć psychicznych bohaterów na miejsce monologów, wyprowadzanie wizyj z terenu dramatu, z rzeczywistej architektury i pejzażu — to zasadnicze.

Ostatnia podstawowa cecha dramatu romantycznego to jego muzyczność. Dla Mickiewicza była niezbędnym czynnikiem podkreślania liryki w dramacie; uważał muzykę za naturalny składnik momentów „podniesionym uczuciem ożywionych" i mowy „namiętnej"; stąd naturalna ogromna *muzyczność* „Dziadów". Wyspiański wprost twórczość swą zaczynał od zamiarów operowych, od głębokiego zainteresowania koncepcją dramatu muzycznego Wagnera. Nie w takiej skoncentrowanej formie miał jednak wyładować swe muzyczne tendencje, za to wszystkie jego utwory są głęboko muzyczne, nie tylko przez stały niemal element chóru, jak i w Mickiewiczowskich „Dziadach", ale i przez takie motywy, jak śpiewy Syren w „Powrocie Odysa", czy Rusałek w „Legendzie", w „Legendzie" też trzy ballady, granie dzwonów w „Akropolis", nie mówiąc już o „Warszawiance" i „Weselu", gdzie motyw muzyczny jest jednym z naczelnych.

3. DRAMAT: STOSUNEK DO TEATRU.

Nie myślał o szybkim wystawieniu w teatrze „Dziadów" czy „Nieboskiej Komedii" Mickiewicz. Nie myślał, bo nie mógł — wo-

bec dyspropocji między romantycznymi wizjami i możliwościami technicznymi. Stąd płynie jego w pewnym stopniu negatywny stosunek do teatru i sceny („sztuka dramatyczna nie polega ani na teatrze, ani na dekoracjach“, ale na myśli poetyckiej). Stąd wskazania dla poetów-dramaturgów, by fantazji nie krępowali i o przedstawieniu nie myśleli. Inaczej musiał sądzić Wyspiański, o którym można powiedzieć, że do dramatu przyszedł od strony teatru, sceny i — więcej — plastyki. Pierwszą sceną dramatyczną Wyspiańskiego, jeszcze z czasów szkolnych, był „Batory pod Pskowem“ — ożywienie, zdynamizowanie dramatyczne *obrazu Matejki*. Ciągły późniejszy kontakt z życiem teatralnym, posunięty aż do starania się o stanowisko dyrektora teatru (krakowskiego), związane z tym ambicje inscenizacji Słowackiego i Krasińskiego, dokonana inscenizacja „Dziadów“ i wreszcie cała twórczość dramatyczna, charakteryzują wystarczająco, że u Wyspiańskiego nie pozostało już ani śladu rezerwy w stosunku do teatru i sceny. On już nie myślał o dramacie inaczej, jak o całości z teatrem, z przedstawieniem, a tej *całości* przeznaczenie — „służyć za zwierciadło naturze, pokazywać cnocie własne jej rysy, złości żywy jej obraz, a światu i duchowi wieku: postać ich i PIĘTNO“ („Hamlet“).

4. SCENA.

W pierwszym, przedromantycznym okresie procesu narodzin polskiego teatru scena, pojęta jako zespół zewnętrznych jego cech — terenu przedstawień, wykonawców, dyrektorów, protektorów, — wysuwała się na plan pierwszy i jej rozwój warunkował rozwój *treści* teatru — dramatu. Rewolucja romantyczna na czoło wynosi dramat, który wyraźnie wyprzedza możliwości sceny i rozmachem i głębokością artystyczną. Rewolucja romantyczna to dla sceny okres ustawicznego dopędzania dramatu, okres, bardziej niż dla innych dziedzin teatru jeszcze nie dokończony. I tu znów podstawowe wartości są, oprócz bezimiennych dziś twórców podłoża, dziełem Wyspiańskiego. Nie sposób tu i nie potrzeba robić choćby szkicu rozwoju sceny w tym okresie i wielokrotnie omawianych osiągnięć scenicznych twórcy „Nocy Listopadowej“. W jego koncepcjach teatr naprawdę staje się jednością wszystkich sztuk, logicznie shierarchizowanych, jednością poezji dramatycznej z podporządkowanymi jej, uproszczonymi i uszlachetnionymi elementami gry aktorskiej, strojów i struktury sceny. (Rozwinięcie tych problemów przede wszystkim w „Hamlecie“). On wreszcie swym dziełem dokonanym i zamierzonym kreował osobę inscenizatora jako duszy dojrzałego teatru, marnie dziś, poza Schillerem, wegetującą.

5. KRYTYKA; PUBLICZNOŚĆ.

Rewolucja romantyczna wniosła też nowe, nieistniejące dotąd wartości do krytyki teatralnej i stosunku między publicznością a teatrem, a więc do jego roli wychowawczej. Krytyka Maurycego Mochnackiego — jakże głęboko jest rewolucyjna wobec chociażby Wężyka! A nic nie mogłoby chyba lepiej scharakteryzować stosunku widza i teatru w romantycznej rewolucji, jak pamiętna, samym wspomnieniem wzruszająca premiera „Wesela“ w Krakowie, porównana z cytowaną już wyżej oceną, jak to kilkadziesiąt lat wstecz „publiczność ziewała na tragediach, bawiła się doskonale na farsach“...

•

Teatr polski jako zjawisko kulturalne już się narodził, już jest, mimo że stoimy dziś w obliczu nizin teatru w Polsce, a dodatnie wyjątki, jak sobie zresztą chyba sami ich sprawcy zdają sprawę, potwierdzają regułę. Ośmiowieczne narastanie wartości, do pełni doprowadzone romantycznym skrótem, żyje poza, a właściwie ponad upadkiem dzisiejszym. Jest czym odeprzeć dzisiejsze panowanie obcego ghetta, jest czym zdemaskować jego jałowość i obcość — tymi żywymi wartościami, które jeszcze nie zdążyły żyć, a po które już ghetto wyciąga ręce, jak po swoje. Narodowa rewolucja kulturalna w teatrze wie, co ma zniszczyć — dzisiejszych potentatów, ale i wie, co ma budować — *powtórne narodziny Teatru Polskiego*. A Teatr Polski to teatr romantyczny, a romantyczny to monumentalny. A teatr monumentalny to nie ciasnota „buduarów i salonów“, nie akcenty żargonu, nie „fajerwerk czy heca“: to poetycka wizja dziejów wielkiego Narodu, prawda i piękno mitu Wielkiej Polski.

O. B. KOPCZYŃSKI.

BIBLIOGRAFIA. *Aleksander Brückner* — Dzieje Kultury Polskiej, Kraków, 1931; *H. Eile* — Teatr warszawski w dobie powstań, 1937; *W. Hahn* — Literatura dramatyczna w Polsce XVI wieku; *J. Kotarbiński* — Z dziejów dramatu i komedii w teatrach warszawskich; *dr. Zdenka Marković* — Pojęcie dramatu u Wyspiańskiego, 1924; *Adam Mickiewicz* — Literatura słowiańska, wykładana w Kolegium Francuskim; *A. Mickiewicz* — Pisma estetyczno-krytyczne w opr. H. Życzyńskiego; *M. Mochnacki* — Literatura polska XIX wieku; *J. Ptaśnik* — Kultura wieków średnich; *T. Sinko* — Przypisy do zbiorowego wydania dzieł St. Wyspiańskiego; *Fr. Wężyk* — O sztuce dramatycznej; *J. Windakiewicz* — Komedia rybałtowska; *J. Windakiewicz* — Teatr szkolny jezuicki; The tragicall Historie of Hamlet... Według tekstu polskiego Józefa Paszkowskiego świeżo przeczytana i przemyślana przez *St. Wyspiańskiego*.

Dwie Sielanki

Zakochani.

Patrz: ramiona szumu, kasztany
aż do łąki wonny kładą cień.
Idę ścieżką przy tobie, kochany,
wiatr przed nami, złota ścieżka mknie.

Zapatrzeni w siebie dłoń zachwytu
wyciągniemy po stokrocie, po wiatr —
tu, przy ścieżce naszych tęsknot i mitów
polny wiatr dmuchawce zmroku tka.

Zasłuchani w sobie, zakochani
odszukamy swe spojrzenie i mit,
gdzie miasteczko w ciszy, w tumanie
nad doliną zawisło, śni.

Ścieżką złotą, w szumach zbłąkaną
powrócimy bogatsi o ten dzień
i przyjaźnie znów spojrzą kasztany,
chłodne cienie szumiących rzęs.

Rozstanie.

Strzechy malin w nagłym niepokoju
po niebieski kołyszą się parkan.
Kiedy skrzypce zmierzchu świerszcz stroił
krwawił obłok nad wioską, ptak rozdarty.

A w tym oknie spojrzenie nieśmiałe
ma dziewczyna wiśniowego sadu.
Liść zachodu, czerwony liść żalu
z szyb po cieniu klonowym pada.

Zaklekotał smutny most, siwe konie
w wieczór pieśni uwożą jej chłopca.
Na tym gaju rdzawym żalu dłonie,
za brzozowym strumieniem wioska obca...

Do rozstaju patrzyła za nim
z szumu klonów dziewczyna smutnowłosa.
Nad niedzielną łąką, nad jaskrami
przeleciały dwie czaple z ukosa.

CZESŁAW JANCZARSKI.



Wymarsz maćkowych grusz.

Tobie, złoty twój róg, Wawelu, —
tobie, który skazujesz na wielkość, inny — nietutejszy Smok!

Daj nam wojnę jak wołu rasowego i daruj
na rzeź!
Marzymy o niej w niedziele wiecowe,
gdy maj błogosławi nam kosy o dziobach orłów białych.

Tęskni Polska do berła imperium, tęskni Polska do nowych rozmiarów.

Poezjo nieśmiała, pieśń przelicz na szturm i — śmielej! —
na morza i na lądy nowe!
Ty pierwsza podasz Ludowi dumny krok.

Na koloniach w święto narodowe
festyn eskadr lotniczych. Zenit—hardy.
Za małe pomarańcze do weselnych szyszek,
a chaty bielą wiechy brytyjskich epoletów nie uspokoją, nie ukołyszą!

Nowych pól
biało-czerwone sztandary
dla soch sosnowych szukały.

To był szturm maćkowych grusz,
chorągiew polskich diabłów!!

My wam, narody, jaja granatów nieść w koszach jarmarcznych gotowi
aż do bronzowych, sharatanych gardeł.
Z uniesienia pęka pierś, —
w tryumfalne fanfary strąca hymn nowemu berłu:
Cześć! Cześć Wiecznemu Imperium!

JAN BOLESŁAW OŻÓG.



KOMENTARZE

List do Poety

Czytałem przed chwilą jeszcze raz „Wymarsz maćkowych grusz". I myślę:Oto jest poezja, która dzisiejszość wyraża najpełniej, w której brzmi przyszłość. W okresie rewolucji poezja jest jak manifestujący sztandar — poezja tych, którzy rozumieją życie, którzy mają otwarte oczy, którzy potrafią żyć tylko walką, a nie tylko jałowym spiętrzaniem formy i parszywą kawiarnią. Dziś poeta, jeśli chce być wielki, musi być poetą narodowym. A poeta narodowy to taki, co żyje życiem Narodu, co wyraża swego macierzystego zbiorowiska dążenia najgłębsze i najszczersze. A poeta narodowy, gdy Naród wkracza w rewolucję, to taki, co jest narodowej rewolucji sercem i grzmiącym słowem. I dla tego widzę, że wkracza Pan na drogę prawdziwą.

Być poetą rewolucji narodowej to nie znaczy pisać wiersze koniecznie programowe, tendencyjne, koniecznie wyraźnie manifestowe. Idealityczna ideologia narodowa ma właśnie tę wyższość nad każdą inną, a przede wszystkim nad marksizmem, że jej twórczość kulturalna nie potrzebuje parać się z ordynarnie pojętą polityką. Marksizm dla poezji to zamknięty pokój, nacjonalizm to nieograniczona przestrzeń życiodajnej i krzepiącej atmosfery. Rewolucja klasowa to dla poezji okowy doktryny, rewolucja narodowa to nie ograniczone zasoby naturalnych sił twórczych.

Narodowa poezja nie wymaga zasadniczo ani specjalnej formy, ani specjalnej tematyki. Znaczy ona to, co poezja szczera i wielka. Każda poezja szczera i wielka, autentyczna i indywidualnie żywa jest poezją narodową. Tu widać jak nie współmiernymi wprost pojęciami i na płaszczyźnie twórczości są: ruch narodowy i jakikolwiek inny.

Ruch narodowy to świadome kształtowanie pod stawowej i niezbędnej dla pełnego życia duchowego zbiorowości; rewolucja narodowa to skrót tego procesu, niezbędny gdy jego dynamika narasta silnie i spiętrza się, hamowana przez przeżyte formy.

Gdy poeta doznaje pierwszego szczerego zetknięcia się z życiem swego narodu, wybucha manifestem. Niespodzianym nieraz dla siebie i rewelacyjnym. A po tym odnajduje rewolucję narodową nie tylko w tytanicznych, naczelnych hasłach, ale i w coraz szerszym, bezgranicznym kręgu spraw rozmaitych, codziennych i prostych, i żyje życiem narodu w pełni, i w pełni przeradza je osobistymi słowami w żywe poetyckie skojarzenia. I sielanka jest wtedy poezją narodową.

Myślę, że Pan zaczął odnajdywać siebie. Niech Pan stara się robić to teraz świadomie. Niech Pan patrzy w zbiorowość, niech Pan wsłuchuje się w Naród. Ma go Pan bardzo blisko — nie w książkach ani w programach — w sobie.

Myślę, że autentyzm Czernika jest właśnie uniradawianiem poezji polskiej. Tylko, że autentysta dziś musi być — rewolucjonistą.

W porównaniu z dawniejszymi wierszami Pana widzę pewną różnicę, polegającą na pewnym uporządkowaniu i wyjaśnieniu tematyki i koniecznym zrównoważeniu formy. T. zw. treść formalna jest według mnie przejawem albo jeszcze eksperymentowania, albo już degeneracji. Nie stać nas dziś na przewlekanie eksperymentów; na degenerację jesteśmy zbyt krzepcy. Jedyna droga to wzbogacenie problemów poza-formalnych i świadome operowanie formą. Zbliżenie do Narodu i wniesienie się ponad pustkę ubóstwiania technicznych dociekań.

MICHAŁ WIŚNIEWICZ.

Fresk o Wielkiej Polsce

Jan Zamoyski i Bolesław Cybis namalowali wielki fresk w Wojsk. Inst. Geograficznym, przedstawiający Bolesława Chrobrego — wytyczającego granice Polski. Piękny temat i przepiękny fresk.

2 lata przepracowali na rusztowaniach, 2 długie lata mozołu, prób i doświadczeń. Dzisiaj są zato najlepszymi technikami w Polsce w malowaniu „al fresco".

— Jak się czujesz, Janku? — zapytałam Zamoyskiego w jakiś tydzień po ukończeniu „roboty".

— Wiesz, nawet ci nie umiem określić. Nie mogę przyzwyczaić się, że jestem ciągle w domu, a nie tam... —

*

„Tam" byłam dawniej, kiedy malowali. Wgramoliłam się po wiotkiej drabince na deski, ruszające się jak klawisze w starym fortepianie. Owionął mnie zapach świeżych ścian i farb temperowych, otoczyli szerokim półkolem zmartwychwstali z przed 900 lat rycerze. Dotykałam ich ręką i zaglądałam w oczy natrętnie, chcąc wykraść tajemnicę ich wielkości i bliskości tak dziwnej, że pierwszą myślą, najpierwszym wrażeniem była niezachwiana pewność: znam ich... ze snów, czy z marzeń o dawnych świetnych latach, które prześniły już swój wielki sen minionej historii.

Oto Chrobry z twarzą władczą, zamkniętą — wytycza granice; na złocistej wstędze rzeki Odry roi się na ogromnej tratwie gromada niewolników. To ci, co wbijają słupy graniczne.

Z mroków niepamięci wypełzają napół zapomniane nazwy: granice Polski... granice Polski od Łaby po Dniepr; Państwo Piastowskie, obejmujące Wielkopolskę, Kujawy, Łużyce, Śląsk, Ziemie Nadwiślańskie, Krakowskie, Morawy, Czerwieńskie Grody i te pod lenno zajęte: Pomorze, Słowacczyzna, W. Ks. Kijowskie.

Ano... miał co król Bolesław wytyczać. Koń stąpa twardo, niesie łeb wysoko, profil Chrobrego zastygł dumą...

Niewolnicy wbijają pale w dno rzeki. Oczy rycerzy patrzą wiernie za królem; przysięgłe oczy pradziadów, co nie umieli nic oddać, a tylko zdobywać. Ten fresk zaszczepił mi jakiś jad do duszy. Chorobliwy jad utraconych przestrzeni. Po powrocie do domu ugrzęzłam nad mapami.

Dobrze zrobili, że wzięli ten temat. Dobrze zrobili, bo mamy choć taką pamiątkę w okrojonej, ściśniętej ze wszech stron Ojczyźnie, ściśniętej niemal bez oddechu. Urzekła mnie historia, wyczarowana na ścianach...

Biegłam po deskach, tu i tam, za mną zaś szło uważne spojrzenie Zamoyskiego. (Nie było tego dnia Cybisa, a żałuję). Pytające, zmęczone przewrażliwione, głębokie — jak sonda. Oh! znam to tak dobrze! każdy z nas boi się panicznie pokazywania tylko co „skończonej roboty".

— Napiszę o tym — zawołałam wtedy. A teraz stoję na dole po zdjęciu rusztowania w wąskim, jakże wąskim hallu i zadzieram głowę pod niebo. Psiakrew! hall za wąski!

Ludzie! myślcie więcej — co robicie! Trzeba wszystko odrazu przewidzieć, a wówczas i architekt zaprojektowałby inaczej ten przeklęty hall.

I tak teraz niema potrzebnego odejścia, by cały fresk dobrze zobaczyć. Człowiek kręci głową, jak pingwin, aż w końcu dostaje zawrotu.

Jak tak można było?

Sam fresk w kolorze, rozmachu i przemyśleniu

jest naprawdę piękny, to też zaliczam go do najcenniejszych dzieł malarstwa Polski Odrodzonej. Może, może jest cokolwiek za gęste skupienie rosłych postaci w prawym kącie, a mapa z lewej strony, choć dłuższa od fresku, ale jaśniejsza w walorze, nie przeciwważą, jak należy. Może Chrobry lepiej wyglądałby w szkarłacie, wówczas przywileju panujących? ale to są drobnostki...

Nie będę wyszczególniać rozmaitych wartości, bo musiałabym pisać w samych superlatywach i to w takich niekłamanych, bez pozy i patosu. Dzisiaj, po ochłonięciu z twórczej gorączki Cybis i Zamoyski sami zdają sobie sprawę z tego — jak naprawdę jest. Bo o tym zawsze się nieomylnie wie — po pewnym czasie.

JADWIGA HEYDUKOWSKA.

Margines Wilna.

Dynamika przekątnej.

Wileńskie życie artystyczne nabrało w ostatnich paru miesiącach dużego rozpędu. Przez miasto marzące pół-sennie, z zachodu na wschód, z południa na północ, zaczęły biec, silniej, niż co roku, nowe zagadnienia, problemy i potrzeby.

Rozchodząc się jak jeziorne kręgi wsiąkły one w t. zw. szerokie masy, w ulicę.

Takim uderzeniem w centrum zainteresowań była kapitalna dla Wilna kwestia urbanistyki. I to już nie tej, we własnym zakresie realizowanej przez Wydział Kanalizacyjny miasta, lecz sprawa urbanistyki na wielką skalę — monumentalnej i artystycznej. Wilno, miasto, które może podziwiać najbardziej wyrafinowany artysta i esteta, było jeszcze do niedawna, wskutek braku zewnętrznego poloru, „wielkim małym miasteczkiem". Nieliczne tylko jednostki, dobrze znające miasto, mogły wynaleźć miejsca, z których każdy zabytek sztuki przedstawiał się jako niezamącone piękno. Wielu ludzi raziły i rażą liczne narosty, nowotwory rosyjskie.

Ostatnio miasto weszło na drogę wielkiej polityki urbanistycznej, opracowując plan regulacji z możliwie szybkim uwzględnieniem miejsc i objektów najważniejszych. Takim punktem jest niewątpliwie plac katedralny, w opinii architektów uznany za niezwykle piękny, choć zniekształcony i nieuporządkowany. Niestety, pominięci zostali miejscowi wajdeloci, gotowi — zastygnięci w czasie — w długich, chaotycznych rozmowach szukać „ducha Wilna", by zamknąć go gdzieś w sferach sennego marzenia.

Zaczęły się dyskusje. Rozmowy w gronie fachowców przeniosły się do prasy, do mieszkań i na ulicę. Każdy o coś walczył. Tradycjonaliści (tradycja przez ć) o każde drzewko, choćby zakrywało ono obraz Leonarda da Vinci, a w braku jego klasyczny, niezrównany gotyk, lub barok; kłócili (i jeszcze kipią) o kierunek ruchu, o symetrię pomysłów; baby pod kościołem o zasłyszaną rozbiórkę szpecących katedrę figur...

SĄDY plastyczne muzyczne filmowe

Na drodze ku lepszemu.

W ostatnim sezonie artystycznym ogólne zainteresowanie plastyką wzmogło się wybitnie, o czym świadczą tłumy ludzi na wystawach, ożywiony ruch wydawniczy, zainteresowanie prasy — i to przede wszystkim, że *zaczyna się mówić poważnie o sztuce*. Jest to zaledwie słaby początek, który w części nawet nie zadowoli twórców ani odbiorców, ale i on jest dobrym znakiem.

Przechodząc do szczegółowego omówienia zacznę od publikacji, które są najłatwiej dla ogółu dostępne, stanowiąc pewnego rodzaju barometr rynkowy sztuki. Jest nim przede wszystkim prasa. Należy stwierdzić, że recenzje z wystaw, artykuły i notatki dotyczące plastyki, zdobywają sobie pełne prawo obywatelstwa nawet w popularnej prasie codziennej. Ale — zupełny „laicyzm" redaktorów jest zbyt często jeszcze przyczyną zupełnego braku poziomu tych enuncjacji; zresztą trzeba przyznać, że dający się odczuwać w tej dziedzinie brak ludzi jest prawie stuprocentowy. Apodyktyczny i stronniczy ton w tej mierze nadają *nasi* Sterling i Wallis, tworzące się zaś młode pokolenie publicystów jest wprost jeszcze za młode.

Publicystyczno-naukowe braki stara się zapełniać prasa specjalna. Luksusowe „Arkady" nie utrzymują artykułów na poziomie równym; należy też żałować, że reprodukcja jest w nich jedynie techniczna, brak zaś rysunków lub drzeworytów oryginalnych. Z innych wydawnictw należy wspomnieć o poważnym „Głosie Plastyków", organie Związku Zaw. Polskich Art. Plastyków, którego ukazujące się co pół roku numery poświęcone są sztuce nowoczesnej (ostatni — ś. p. Z. Waliszewskiemu). „Plastyka", zażydzony, nierówny, choć raczej ciekawie prowadzony organ „Bloku Art. Plastyków", zawiesiła swą przerywaną wciąż działalność, nie bez dalekosiężnych zresztą projektów.

Zakład Architektury Polskiej Polit. Warszawskiej przekształcił swój organ, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury", w czasopismo naukowe, poświęcone wyłącznie historii sztuki, zapełniając częściowo dotkliwą lukę powstałą po zamknięciu „Sztuk Pięknych".

Z wydawnictw należy wyodrębnić dwa działy. O naukowym jako niedostępnym w dzisiejszym stanie rzeczy warstwom szerszym, nie wspomnę nawet. Należy zato podkreślić pewną ilość wydawnictw natury popularnej. Z poważniejszych monografii artystycznych wyszły: „Rodakowski" — Kozickiego, „Grombecki" — Masłowskiego i Czapskiego — „Pankiewicz",

najdostępniejsza może, obrazująca częściowo najbliższą a już zapomnianą epokę. Zebrane w niej poglądy Pankiewicza na sztukę ważne są ze względu na poważną jego rolę w bieżącym nawet malarstwie polskim. Polemiczna roprawa T. Cieślewskiego (syna) „Drzeworyt w tece, książce i na ścianie“ stanowi ważne sprecyzowanie teoretyczne najbardziej zasadniczych spraw drzeworytu, zapoczątkowując poważne podejście i otwierając pole do dyskusji. Wspomnieć należy, że nikt nie czuł się na siłach rzeczowo dotrzymać placu świetnie przygotowanemu i fanatycznemu autorowi.

Wzory mebli z „Wystawy wnętrz“ w IPS-ie zostały opublikowane w wydawnictwie „Meble wnętrz mieszkalnych“ w celu ułatwienia pracy rzemieślnikom. To zapoczątkowanie akcji w skali społecznej jest, niezależne od wartości bezwzględnej wzorów, poważne i winno przynieść skutki jak najbardziej dodatnie.

Jednym z rzadkich wydawnictw, związanych z bieżącymi zainteresowaniami, był zbiór barwnych reprodukcji „Impresjoniści“ Zawdzięczamy go wystawie malarstwa francuskiego, na którą rząd francuski przysłał kilkadziesiąt dzieł nie reprezentacyjnych przeważnie, ale czołowych mistrzów Francji ostatnich 70-ciu lat. Mogliśmy na niej naocznie sprawdzić co istotnie działo się u szczytów tej sztuki w metropolii paryskiej, przy tym przez konfrontację stwierdzić żałosny stan elelektyzmu, w którym pławi się nasza sztuka, w najlepszym razie przeżuwając zdobycze obce, a nie mogąc zdobyć się na wkład własny, który jedynie może być miernikiem wartości.

Równocześnie „Salon Malarski“ w IPS-ie przedstawił nam to nasze malarstwo nowoczesne, które chwilowo w poszukiwaniu wyrazu ogranicza się przeważnie do spraw formalnych. Jako eliminacja na wystawę paryską, „światową konkurencję“, nie wypadał on zadawalniająco, mimo możliwego na wewnętrzne stosunki poziomu. Należy wspomnieć o organizacji salonu, do którego kwalifikował jako autorytatywny komisarz ruchliwy p. Treter.

Cofnąwszy się nieco, widzieliśmy też w IPS-ie „IIgą Międzynarodową Wystawę Drzeworytów“, imprezę na dużą skalę i dającą duże zadowolenie. Ta bowiem sztuka nie jest wśród innych narodów postawiona wyżej, niż u nas. Właśnie grafika ma wiele wyrazu własnego, stając się u nas jedną ze sztuk pięknych.

Jeden z „bojowych“ drzeworytników — wspomniany już T. Cieślewski — wystawił ostatnio w Zachęcie zbiór swojego życiowego dorobku, który wyraźnie świadczy o wysokim poziomie zrozumienia rękodzieła przez artystę.

Zachęta, na którą już przyszedł chyba czas ożywienia swej o tak pięknych tradycjach działalności, zareprezentowała ostatnio kilka ciekawych wystaw (Kobieta w sztuce, Łowiectwo); szykuje na wrzesień z okazji festiwalu artystycznego (o którym jakoś dotąd cicho!) wielką wystawę zbiorową Leona Wyczółkowskiego, która ma zająć niemal cały gmach.

Bardzo żywo została przyjęta Wystawa Wnętrz Mieszkalnych, dzieło architektów zgrupowanych w studium Wnętrz i Sprzętu. Brak jeszcze było wnętrzom tym własnej zdecydowanej formy i wyrazu artystycznego, ale znać też w nich było dążność do osiągnięcia tych wartości. Podkreślić należy społeczną wagę tej imprezy, która znalazła wyraz we współpracy

Zawrzało, zawirowało. Były dyskusje ciekawe, kulturalne, troskliwe o polskość, o artyzm Wilna. I z tego cieszymy się bardzo. Lecz były i brzydkie, małe występy, paru ludzi odegrało czarne sztuczydła, których na forum ogólnopolskim ani warto, ani przyjemnie omawiać. Wreszcie szczęśliwie przez tę dżunglę przedarł się projekt Biura Urbanistycznego (architekci: Gutt, Bukowski, Kobrahowski). Rada Miejska po burzliwym, całonocnym posiedzeniu zatwierdziła projekt Biura, wysuwający katedrę na centrum artystyczne miasta i podnoszący jej monumentalność. Pisać o projekcie krótko nie miałoby celu — trzeba widzieć i obecny stan placu i projekt.

Wojna urbanistyczna była jednak, mimo zgrzyty, ruchem umysłowym o wpływie wysoce dodatnim.

*

Wiele uwag nasunął również wileński teatr. Dyrektor tearu miejskiego p. Szpakiewicz według zgodnej opinii zajął niesłuszną postawę — rozpoczął walkę z niezależną krytyką, traktując jej nieprzychylne głosy jako dywersję, mającą podkopać pracę dla sztuki. Wileńska publiczność teatralna nie jest zbyt liczna, w wypadku złej recenzji sztuka (ta na afiszu) pada — stąd gniew. Owszem, zgadzamy się na pewną politykę krytyki. Trzeba tylko ustalić jej kryteria. Gdyby szło o specjalne traktowanie młodej twórczości, o uaradawianie repertuaru, o pewne eksperymenty dające teatrowi nowe wartości — zgadzamy się na politykę krytyki cieplarnianej. Ale gdy mamy do czynienia z importowaną szmirą — wszelka łagodność jest szkodliwa, nakłada na kierownika teatru niezasłużone laury. Dyrektor Szpakiewicz potrafił niektórych krytyków zasugerować i dlatego recenzje są często mdłe, dyplomatyczne nawet w wypadkach marnych „obyczajówek“. Również Radio wileńskie, zamiast dawnych recenzji, nadaje teraz tylko teoretyczne felietony, nie chcąc widocznie rozdrażniać p. dyrektora.

...I dlatego Wilnianie poszli tłumnie na ustaloną w dobrej krytyce Jaraczową Szkołę Żon. Molier i Jaracz (na scenie) przypadli wszystkim do gustu. Gorzej było z występami „dyrektora Szkoły“ w prasie.

Bo proszę — takie rozumowanie: należy dążyć do wytworzenia dobrego teatru polskiego, którego podstawą będzie dobry aktor.

„A jak pan dyrektor zapatruje się na paragraf aryjski w ZASPIE?“ — podchwytuje reporter fołksfrontowej gazety.

„To niema nic wspólnego z istotą zadań ZASPU“.

Więc jakże — chodzi o polski teatr oparty na żydzie?

Jaracz w Wilnie zarobił na scenie, ale fatalną plajtę zrobił w prasie.

Jako filozof-polityk na miarę Końskiej Wólki.

*

Fala wystaw malarskich. Młodzi artyści wileńscy, Wojciech Kossak, Znamierowski.

Pozostawiając narazie ocenę pierwszego samodzielnego występu absolwentów Wydziału Sztuki U. S. B. i wystawy Znamierowskiego, już kilkakrotnie omawianego przy okazji jego innych występów, zajmiemy się Wojciechem Kossakiem.

Niewątpliwie istnieje legenda Kossaków. Juliusz, Szczucka... Na wystawę idzie się z uprzedzeniem dodatnim, poprzedzonym wcale zręczną reklamą.

Potrzykroć niestety.

A więc przede wszystkim uderza największy brak w malarstwie — nieskomponowanie barw, zarówno w starych, jak i w nowych płótnach. Zwłaszcza w tych nowych. Jeżeli o dawnym Wojciechu Kossaku można było mówić jako o epigonie czyichś stylów, to o płótnach ostatnich nieraz wcale mówić nie warto. Skłócenie kolorów, brak wykończenia rysunku, fotograficzność postaci, brak ekspresji...

A tematy! Polska historia, wojska, książę Józef. To mogła być bardzo dobra robota niepodległościowa — to tylko polityka przydatna w pewnych okresach historii polskiej. Dzisiaj granie na uczuciach patriotycznych musi być bardzo oględne. Dziś na to trzeba chyba będzie udzielać zezwoleń!

Budzenie patriotyzmu sztuką, to jedno z najważniejszych zadań artysty, a przeto i środki muszą być najwyższe i subtelne. Obrazy W. Kossaka można przyrównać do złych patriotycznych filmów polskich.

Na wystawie mógł zwrócić uwagę obraz stada koni z cowboyem — ze względu na ciekawą koncepcję ruchu po przekątnej obrazu. Dzięki skierowaniu koni na pewną linię obrazu, nabrały one rzeczywistego pędu — wprowadziły do płótna dynamikę.

Ta dynamika przekątnej to, według zdania jednego z artystów, jedyna zdobycz artystyczna Wojciecha Kossaka.

*

Z literaturą cicho. Poeci nie wydają, prozaicy — nic szczególnego. Sezon Śród Literackich prędko będzie skończony. W ostatnich miesiącach Środy dały kilka ciekawych występów zamiejscowych. Były to środy: Bolesława Micińskiego, Teodora Parnickiego i Tymona Terleckiego.

Na zakończenie fakt wymagający szczególnego podkreślenia: w Wilnie dotychczas niema zorganizowanej grupy artystów-nacjonalistów. Zagadnienia narodowe w sztuce zaczęły poruszać dopiero od niedawna wychodzące „Sprawy otwarte" — dwutygodnik kulturalno-społeczny. Akcja jego jest projektodawców z wykonawcami i w wyżej wspomnianym wydawnictwie.

Rzeźba również znalazła swój wyraz na pierwszym Salonie Rzeźby w IPS-ie, poraz pierwszy prezentując się tak ogólnie. Kilkudziesięciu rzeźbiarzy w całości przedstawiło nam głównie głowy i portrety, nawracając przeważnie do realizmu. Brak też było zupełnie prawie rzeźby monumentalnej, brak natężenia twórczości, naogół łatwizna w podejściu.

Nakoniec trzeba też wspomnieć o nowym pokoleniu, to jest o pokazie prac uczniów Akademii Sztuk Pięknych. Jak i wystawy pokolenia starszego ma on poziom równy, podejście naogół eklektyczne, bardzo ulegające kierownikowi pracowni. Wyjątkowo szkolony charakter pokazu należy zawdzięczać temu, że bardzo wielu słuchaczy starszego pokolenia opuściło już Akademię; pokaz zawiera przeważnie prace najmłodszych.

Reasumując — znajdujemy się już na drodze twórczej. Równy poziom dzisiejszy może być podstawą dla tych, którzy zechcą nadać sztuce ton własny, mocno dźwięczący. Ale też znalezienie się takich twórców warunkuje lepsze jutro polskiej sztuki.

JAN KURZAWA.

●

A więc jeszcze jeden sezon muzyczny. Jak co roku znów należy się zastanowić jaki miał on przebieg i jakie znaczenie w rozwoju życia muzycznego w Warszawie. Zgadzamy chyba się z tym wszyscy, że muzyka przechodzi obecnie okres kryzysu, zainteresowanie publiczności jest minimalne, ale dlaczego? Czy dlatego, że muzyka ludzi nie pociąga?

Przyczyna leży w anormalnych stosunkach, panujących w warszawskim światku muzycznym, a przede wszystkim zaś w braku zdecydowanej i wytkniętej linii postępowania naczelnych placówek muzycznych.

Pewna historia powtarza się dosłownie co roku. Na początku sezonu ukazuje się szereg wywiadów z kierownikami instytucyj muzycznych, kreśli się szerokie i piękne plany propagowania muzyki polskiej i każdy przeciętny laik może sobie powiedzieć: no, nareszcie będzie ciekawy i mądrze obmyślony sezon muzyczny. Wkórce jednak już widać, jak mało z szumnych zapowiedzi zostało zrealizowanych, a pod koniec sezonu nie tylko mówi się, ale i pisze o tym, że plany pozostały planami, a ruch muzyczny niewiele ruszył się ze swego bezwładu.

Centrum życia muzycznego w Warszawie jest Filharmonia. Od kilku lat Filharmonia wyrzekła się jasnych, bezkompromisowo wytkniętych linii artystycznych. Zrezygnowanie z niezależności artystycznej musiało wypaczyć linię rozwoju tej tak pożytecznej i zasłużonej skądinąd instytucji, a co za tym idzie poderwało to również zaufanie publiczności.

Ubiegły sezon nasuwa nieco pomyślniejsze refleksje.

Do dodatnich pozycji zaliczyć należy dążenie dyrekcji Filharmonii do szerszego uwzględnienia muzyki nowoczesnej. Mówią o tym choćby nazwiska świetnych dyrygentów (Scherchen, Abendroth, Ferrero) — propagatorów muzyki nowoczesnej, którzy przesunęli się na estradzie Filharmonii. Może też to właśnie wpłynęło, że mimo małej ilości sensacyjnych nazwisk wirtuozów, frekwencja publiczności nie tylko nie zmniejszyła się, a przeciwnie, wzrosła. Dzięki nim poznaliśmy cały szereg utworów niezwykle wartościowych, a dotychczas u nas niewykonywanych (Pulcinella—Strawińskiego, utwory Honnegera, Mahlera i in).

Zmienił się również stosunek Filharmonii do polskiej muzyki nowoczesnej i to zmienił na korzyść. Mimo, iż koncertami w Filharmonii dyrygują przeważnie kapelmistrze zagraniczni, którzy nie mogą odbyć z orkiestrą dostatecznej ilości prób, w programach zamieszczono utwory Kondrackiego, Palestra, Woytowicza, Kasserna, Szałowskiego i udatnie debiutujących na polu muzyki symfonicznej Ekiera i Panufnika.

Należałoby życzyć Filharmonii, aby w dalszym ciągu szła po zapoczątkowanej linii, a może to doprowadzi do uniknięcia tej przypadkowości w układaniu programów, jaką zauważyć jeszcze można było w sezonie ubiegłym.

Zdecydowanie dodatnio wypadł natomiast bilans sezonu drugiej placówki symfonicznej, jaką są koncerty orkiestry Polskiego Radia, organizowane co miesiąc w sali „Romy".

W ich założeniu programowym leżało propagowanie utworów mniej lub też zupełnie nieznanych, z szczególnym uwzględnieniem twórczości polskiej. Trzeba przyznać, że zadanie tych koncertów zostało spełnione całkowicie. Orkiestra osiągnęła poziom bodajże wyższy od orkiestry Filharmonii i przedstawiła słuchaczom cały szereg dzieł naprawdę wartościowych i w najlepszym wykonaniu, że wyliczę tylko „Harnasie" Szymanowskiego w całości, Palestra „Symfonię", „Taniec z Osmołdy" Woytowicza „Concertino na orkiestrę", Maciejewskiego „Koncert na 2 fortepiany" z utworów polskich i wiele wartościowych dzieł Ravela, Debussy'ego, de Falla, Mussorgskiego i in.

Drugim niemniej ważnym punktem naszego ruchu muzycznego jest Opera. I tu od kilku lat zmieniający się ciągle dyrektorzy nie mogą znaleźć racjonalnego wyjścia. Próbował T. Mazurkiewicz programu poważnego — nie udało się. Zrobiła p. Korolewicz-Waydowa z Opery podkasaną operetkę — i znów klapa. Nie znalazł i szczęśliwego wyjścia obecny dyrektor p. Mazaraki. Z pięknych zapowiedzi programowych nie wykonano ani jednego nowego dzieła polskiego, lecz, co gorzej, i premiery kompozytorów zagranicznych („Dzwony Kornewilskie" "Markiza") stały na poziomie zupełnie miernym, nie wnosząc żadnych nowych wartości artystycznych.

Gościnne występy to jeszcze nie wszystko, a to właśnie miało podtrzymać powodzenie Opery w mniemaniu p. Mazarakiego. Tu nasuwa się pytanie, co wogóle zrobić z Operą. Z dotychczasowych doświadczeń jasno wynika, że prywatna inicjatywa nigdy nie podoła trudnemu i kosztownemu zaufaniu prowadzenia Opery. Jedynie wydatna subwencja lub całkowite przejęcie przez rząd Opery mogłoby utrzymać tę jedną z najpoważniejszych placówek muzycznych w Warszawie.

Sezon w Konserwatorium ograniczył się do pokaźnej liczby recitalów, zresztą czasami lepszych, nie rzadko gorszych. Kompromitująco wprost małe zainteresowanie publiczności sprawiło, że pod koniec sezonu ruch muzyczny w Konserwatorium niemal zupełnie zamarł, ograniczając się do występów laureatów Konkursu Szopenowskiego i skrzypcowego Konkursu Ysay'a w Brukseli.

Wszystkie koncerty Tow. Wydawniczego Muz. Polskiej organizowane były w ubiegłym sezonie przez „Ormuz". Wpłynęło to na zmianę programów w kierunku ich unowocześnienia. Tak więc obok dzieł dawnych mistrzów ukazały się nazwiska polskie Ekiera („Suita góralska"), Szałowskiego, Palestra, Maciejewskiego czy Sternickiej-Niekraszowej, i cudzoziemskie Stravińskiego… trzebna — Wilno czeka na zrozumienie i poparcie innych środowisk.

Trzeba dynamice przekątnej naszego miasta nadać cechę młodego nacjonalizmu polskiego.

ST. BORKOWSKI.

Margines Śląska.

Zjazd literacki w Katowicach.

W dniu 13 czerwca b. r. odbył się w Katowicach zjazd literacki zwołany przez redakcję dwutygodnika „Kuźnica" Zjawili się na nim prawie wszyscy, mający coś do powiedzenia na polu literatury i teorii literatury na śląsku. Z krytyków byli Jesionowski i Obrzud, z poetów i prozaików: Zabierzowska, Pampuchówna, Hanzlówna, Musioł, Szewczyk, Baranowicz, Brożek, Sławiczek, Wypler i inni.

Zjazd otworzył p. Musioł Paweł redaktor „Kuźnicy" Do prezydium powołano Słomkę i Brożka. W dalszej części programu Musioł wygłosił nadzwyczaj ciekawy i trafnie ujęty referat na temat „Literatura a życie narodowe". Wykazał w nim konieczność wytworzenia rodzimej, narodowej literatury, wyrosłej z głębi uczuć, myśli i prac faktycznie narodowych. Częste cytaty z Norwida dowiodły, że ta nadchodząca literatura ma już głębokie podłoże ideowe. Dyskusja znakomicie uzupełniła szkicowo ujęty referat dowodząc, że zagadnienie literatury narodowej jest ogromnie żywotne i kokoniecznie wymaga daleko idących omówień.

Postanowiono utworzyć przy „Kuźnicy" grupę literacką. Na Śląsku były już próby organizowania literatów. Nie udawały się głównie z powodu założeń, jakimi kierowano się przy tworzeniu podobnych związków. Dlatego też fakt utworzenia grupy literackiej przy „Kuźnicy" powitano z zadowoleniem. Grupa postawiła sobie wzniosły cel: iść z literaturą w teren, między górników, w lud. Chodzi tu o organizowanie wieczorów literackich na śląskiej prowincji. Poza tym postanowiono nadawać odpowiedni pion całemu życiu literackiemu na Śląsku. Organem grupy jest „Kuźnica". Kierownikiem grupy obwołany został młody literat Wilhelm Szewczyk. Do zarządu weszli ponad to literaci Marta Pampuchówna i Jan Kaz. Zaremba. Na zakończenie postanowiono, że zjazdy literackie powinny się odbywać conajmniej raz na kwartał.

Następny numer „Ruchu Kulturalnego" będzie poświęcony specjalnie oświetleniu tezy 10-ej Zasad Programu Narodowo-Radykalnego i ukaże się w zwiększonej objętości we wrześniu.

W OFENSYWIE

„Przeobrażenia jakie dokonują się w powojennym pokoleniu polskim, świadczą o zdrowiu i tężyźnie narodu polskiego. Stosunek władz naszego państwa do tych przeobrażeń nie jest pozytywny a stąd niewłaściwy. Utrudnia bowiem ich normalny rozwój, oraz paczy tendencje i drogi tych przemian. Stosunek ten dla dobra państwa polskiego winien ulec stanowczej zmianie. Ruch społeczno-polityczny, jaki tworzy powojenne pokolenie polskie, o mocnej i zdecydowanej ideologii narodowej i radykalnej, w którą wierzy bezwzględna większość tego pokolenia, jest jedynym czynnikiem, który może dokonać wielkich zmian w Polsce i jedynym skutecznym środkiem zaradczym przeciwko doktrynie komunistycznej, uprawiającej coraz energiczniejszą propagandę w Polsce“.

Ten fragment z rezolucji, uchwalonej przez zjazd przyjaciół *„Kuźnicy“*, poważnego śląskiego dwutygodnika kulturalno - społecznego, dowodzi szybko postępującego jednolicenia na froncie walki o odrodzenie kultury polskiej, którą podjęło młode pokolenie wobec tragizmu jej dzisiejszego stanu. A tymczasem nasza ocena jednej z placówek jałowości i bezideowości — osławionego *„Pionu“* — dokonana w poprzednim numerze „Ruchu Kulturalnego“ wywołała reakcję, której charakter sam świadczy o poziomie i wartości jej autorów i ich środowiska.

„Pion“ posłużył się żydowską metodą — ominięcia argumentów i zaatakowania z boku — i oszkalował w niesłychany sposób jednego z najwybitniejszych poetów młodego pokolenia, współpracującego z „Ruchem Kulturalnym“. Oszkalował w „recenzji“ z wydanego przed dwoma (sic!) blisko laty poema-

wińskiego, Martina, Debussy'ego, Telemanna. W całości audycje te wypadły bardziej interesująco, dając możność młodym kompozytorom zademonstrowania swych ostatnich utworów.

Ciekawe momenty w życiu muzycznym stanowiły audycje Tow. Muz. Współczesnej. Wykazały one, że i u nas, w Polsce, ludzie uczą się, komponują i dochodzą do dobrych rezultatów (Panufnik).

Czy sezon, ogólnie biorąc, był nieciekawy? Raczej przeciwnie. Mimo wielu braków i niedociągnięć może on nastroić mniej minorowo do ruchu muzycznego w Polsce. Powoli, powoli młoda muzyka zdobywa sobie należne jej miejsce, a od ustosunkowania się do ruchu muzycznego czynników decydujących zależeć będzie dalszy los młodych artystów i kompozytorów w Polsce.

W. KNITTEL.

●

Sezon 1936/1937 w kinoteatrach stolicy mamy już za sobą, czas przeto zastanowić się nad tym co nowego wniósł on do życia kulturalnego Warszawy i Polski. Kina, obok książki, stanowią najpopularniejszą i najpowszechniejszą rozrywkę dla ludzi wszystkich klas i zawodów. Skromne 713 kin polskich mają sezonowo przeciętnie 45 miljonów zł. obrotów, co wobec średniego dochodu społecznego, wynoszącego na jednego obywatela rocznie około 10 zł., jest sumą niemałą. I cóż dostaje w zamian za swój b. drogi pieniądz, obywatel polski w „pałacach X Muzy“? Warszawa ma przeszło 60 kin, wystarczy jednak zrobić rewię kin t. zw. zeroekranowych, dających polskie premiery czołowych filmów, które potem obiegną ekrany innych kin w całym kraju, aby zorientować się w całości sytuacji. W przeglądzie naszym uwzględnimy tylko te z filmów zagranicznych, które wyróżniły się bądź grą artystów, ciekawą reżyserją, bądź wagą poruszanych problemów. Filmy polskiej produkcji omówimy szerzej. Najobficiej reprezentowana u nas produkcja amerykańska dała nam piękne filmy: „Anthony Adverse“, „Furia“, „Pan z Milionami“, „Mój Pan Mąż“; słabszymi nieco były: „Szarża lekkiej brygady“; „Zielony Sygnał“, „San Francisko“ oraz szereg melodramatów lub komedii w stylu: „Nie ufaj mężczyznie“ lub „New York — San Francisko“. Wszystkie wyżej wymienione filmy uzna[illegible] za ekstra-Klasę wyświetlanych filmów made in USA, od których wyraźnie odcinają się „średniaczki“ tejże produkcji, mimo że często są opromienione nazwiskiem jakiejś znakomitej gwiazdy. Nowy talent bardzo często bije powodzeniem renomowane wielkości, jak np. było w wypadku miłej, bezpretensjonalnej komedyjki „Penny“, wyświetlanej nadspodziewanie długo w jednym z kin warszawskich. Filmów angielskich nie oglądaliśmy dużo. Za godne uwagi winniśmy uznać „Rok 2000“ i „Sonatę Księżycową“. Z filmów francuskich dobrymi były: „Mayerlinck“, „Miłość Beethowena“ i miły, choć bez większych wartości, „Nicpoń“. Produkcja niemiecka niezbyt była godnie reprezentowana w omawianym okresie czasu; najlepszym był film realizowany we Francji przez niemieckie towarzystwo Tobis: fantastyczna komedia historyczna p. t. „Zwyciężyły Kobiety“.

Zanim przejdziemy do rozważań na temat produkcji polskiej wyjaśnimy pewną doktrynę kalkulacyjną, która jak przekleństwo ciąży nad naszymi filmami — nazwijmy ją „problemem kucharki“: Film polski musiał być obliczony na gust najszerszych mas, tak aby był dostępny nawet dla kucharki. — Zdania powyż-

szego nie sformułował autor niniejszego artykułu, przytoczył je poprostu w formie słyszanej z ust szeregu producentów polskich. W imię tego hasła tworzy się filmy o tak słabej treści i niskim poziomie że „nawet kucharki“ kręcą nosem i wolą iść na film zagraniczny. Sprawa podniesienia poziomu polskich filmów staje się coraz bardziej paląca. Miliony złotych eksploatuje przemysł zagraniczny z rynku filmowego Polski, a my nie możemy mu się przeciwstawić bo nie mamy czym zastąpić filmów przywożonych z zagranicy. Stanowczo polska branża filmowa winna zmienić podstawy swej kalkulacji i w miejsce „problemu kucharki“ zainteresować się „problemem“ taniego, prostego lecz artystycznego filmu, związanego bardziej ściśle z życiem polskim niż różne „Jadzie“, „Dodki“ czy nawet „sama“ „Trędowata“. Po tym nieco przedługim wstępie zastanówmy się, który z filmów polskich, oglądanych w sezonie 1936/7, wart jest wyróżnienia. Za taki uznać należy przede wszystkim dramat historyczny (tylko tematem, nie prawdziwością zdarzeń) „Barbara Radziwiłłówna“, ze Smosarską i Zacharewiczem w rolach głównych. Duży rozmach, sprawna reżyseria, stosunkowo niezła gra aktorów złożyło się na to, by dać film stojący wyraźnie na zadowalającym poziomie. Sceny masowe, po malarsku rozplanowane, były pełne dynamicznego napięcia i nie raziły swym teatralnym bezruchem, jak to najczęściej dotychczas bywało. Zwłaszcza scena w sejmie była zrobiona b. dobrze.

Na drugim miejscu postawić możemy dramat „Ty co w Ostrej świecisz Bramie“ Aczkolwiek film ten ma słaby scenariusz (szablon) to jednak dobra reżyseria Jana Nowiny-Przybylskiego i wzruszająca, pełna subtelnych odcieni uczuciowych gra Leny Żelichowskiej stawiają film ten w rzędzie czołowych osiągnięć polskiej Filmii.

Na zupełnie osobną wzmiankę zasługuje dziś jeszcze — wobec bezspornej roli żydów w krajowej produkcji — komediodramat żydowski „Judel gra na skrzypcach“, reżyserowany przez J. Nowinę-Przybylskiego. (Jest w tym życiowy paradoks: jedyny reżyser narodowości polskiej reżyseruje pierwszy wyprodukowany w Polsce film żargonowy). W „Judlu“ zasługuje na uwagę miły scenariusz, poprawna reżyserja, dobra gra artystów, no i znakomicie oddane środowisko ghetta żydowskiego. Film ten sam za siebie świadczy, czym powinni zająć się filmowcy żydowscy.

Na zakończenie zaznaczmy że w ubiegłym sezonie byliśmy świadkami dwuch udanych debiutów aktorskich: Tamary Wiszniewskiej i Renaty Radojewskiej.

TADEUSZ NARUSZEWICZ.

tu, uznanego powszechną opinią za wydarzenie niecodzienne. To dwuletnie milczenie, a po tym nagły, nieobliczalny atak, zbyt wyraźnie sprowokowany sprawami ubocznymi, to rzeczy wystarczające dla oceny atmosfery „*Pionu*“, a nasze uwagi o tym subsydiowanym podwórku podkreślające dostatecznie. Ci ludzie nie są w ofensywie!

Bieżący numer „Ruchu Kulturalnego“ zamyka pierwszy, a otwiera drugi rok istnienia naszego pisma. Zadanie, które postawiliśmy sobie rok temu — stworzenia ośrodka ideowo-programowego walki młodego pokolenia polskiego o odrodzenie kulturalne Polski, o narodową rewolucję kulturalną, zadanie to jest zbyt wielkie, abyśmy mogli dziś stwierdzić, że zostało dokonane. Możemy tylko śmiało powiedzieć, że nie staliśmy w miejscu, że poszliśmy naprzód — w miarę sił. Nie będziemy się tu upajać przeglądem naszego dorobku; wystarczy nam pewność, że — jesteśmy w ofensywie.

Odpowiedzi Redakcji.

P. *St. T.* — Numer wysyłamy. Fragmentu poematu nie zamieścimy.

P. *Z. W-ski.* — Z nadesłanej noweli nie skorzystamy. Z twórczości literackiej zamieszczamy narazie tylko wiersze.

P. *W. Sz.*, P. *I. K. Z.* — Odpowiadamy listownie.

P. *O. z Bielan.* — Artykuł dobry, ale temat zbyt ogólny. Może coś bardziej konkretnego?

TREŚĆ ANKIETY:

I. MUZYKA W ŻYCIU PUBLICZNYM

A. MUZYKA KOŚCIELNA.

1. Instrument:

Czy kościół posiada instrument? Jaki i w jakim stanie? Jeśli organy, to kto budował? Ile głosów? (w miarę możności wyszczególnić). Ile klawiatur? Jaka traktura? (vide prof. K. Sikorski — „Instrumentoznawstwo", str. 206—211).

2. Organista:

Jakie posiada kwalifikacje? (o ile można sprawdzić) Jaki repertuar?

3. Śpiew:

Czy uprawia się śpiewy liturgiczne? Jeśli tak, to na jakim poziomie i z czyjej inicjatywy? Na jakim poziomie są melodie i teksty śpiewów rodzimych? Czy istnieje chór kościelny? Jaki i jak śpiewa? Czy w kościele występują zespoły instrumentalne? Jakie?

B. MUZYKA LUDOWA:

Czy jest uprawiana i w jakich okolicznościach? Czy podlega wpływom muzyki wielkomiejskiej? Jakiego rodzaju muzyki i jaką drogą?

C. ZESPOŁY (instrumentalne i chóralne):

Czy istnieją zespoły? W jakim charakterze? (samoistne, przy organizacjach — jakich?) W jakim składzie? W jakich okolicznościach występują? Jaki stopień rozpowszechnienia nut? Jaki repertuar? Jakie wykształcenie muzyczne kierownika zespołu?

D. OŚRODEK DOMINUJĄCY:

Czy daje się zauważyć w życiu muzycznym ośrodek dominujący? Jaki? (instytucja, osoba).

E. NAUCZANIE MUZYCZNE (pozaszkolne):

Czy istnieje szkoła muzyczna? Czy są nauczyciele prywatni? Jacy? na jakim poziomie?

II. MUZYKA W ŻYCIU PRYWATNYM

A. INSTRUMENTY MUZYCZNE:

Czy są rozpowszechnione? Jakie? W jakim stopniu? W jakim stanie?

B. MUZYKA MECHANICZNA:

Czy rozpowszechnione jest słuchanie radia? gramofonu? W jakim stopniu? (w stosunku do muzyki żywej).

C. UPODOBANIA:

Jaki jest stosunek samodzielnego grania do słuchania? jakie są przeciętne i szczególne upodobania repertuarowe?

D. ZBIORY MUZYCZNE:

Czy istnieją biblioteki muzyczne? Przy instytucjach, czy prywatne? Jaka zawartość? Jaka używalność?

Na powyższe pytania należy odpowiedzieć na osobnym arkuszu papieru i nadesłać najpóźniej dodn. 1/IX r. b. pod adresem: Kierownictwo Sekcji Muzycznej POAKu (Wacław Kotowicz), Warszawa, Leszno 69 m. 5 (telefon 11-68-09).

Kierownictwo w ciągu całych wakacji udziela wszelkich wskazówek co do spraw, związanych z wypełnieniem niniejszej ankiety.

Odpowiedź na ankietę powinna być zaopatrzona w następujące informacje: Imię i nazwisko, rok urodzenia, adres, posiadane kwalifikacje muzyczne, teren i czas obserwacji.

Pożądane jest podanie wszelkich innych spostrzeżeń, dotyczących zagadnień kultury muzycznej, nieobjętych pytaniami ankiety.

Wydawnictwo „Ruchu Kulturalnego" postanowiła każdemu uczestnikowi ankiety, który nadeśle wyczerpującą odpowiedź, przyznać bezpłatną prenumeratę kwartalną, zaś autorowi odpowiedzi najbardziej wyczerpującej — bezpłatną prenumeratę roczną „Ruchu Kulturalnego".

Do niniejszego numeru dołączamy jako bezpłatny dodatek dla prenumeratorów „Problemy Sztuki Narodowej" Mieczysława Biegańskiego.

OGŁOSZENIA: W tekście tylko w wąskich szpaltach (5 cm.) za 1 mm. — 40 gr. Poza tekstem—tylko w wykonaniu ilustracyjnym cało lub pół-stronicowe — wg umowy.
PRENUMERATA: Rocznie — 6.60 zł., półrocznie — 3.40 zł., kwartalnie — 1.75 zł. z przesyłką pocztową.
Redaktor odp. i Wydawca Jan Jezierski. Red. i adm. Warszawa 1, Kozia 12 m. 4, tel. 2.07-51.

